



Omnia
Labor
Vincit



SUTRO LIBRARY,
SAN FRANCISCO, CALIFORNIA.

Accessions.

Shelf Mark.

Completed

1650-

2672
found in 4's

Hyy

BOSTON PUBLIC LIBRARY
 Allen A. Brown

one of 1st Mexican
books on modern
music

see New Grove
for Elizaga
(1736-1802)

not in NUC



Digitized by the Internet Archive
in 2016

ELEMENTOS DE MUSICA,

ORDENADOS

FOR DON MARIANO ELIZAGA.

MEXICO AÑO DE 1823.

Imprenta del Supremo Gobierno, en Palacio.

MEMBERS OF THE

ASSOCIATION

Music

BROWN

MT7

E44

1823

MEMBER OF THE

MEMBERS OF THE

PROLOGO.

Inclinado desde mis tiernos años á las dulzuras de la melodía [1] y arrastrado de aquel instinto que la naturaleza quiso inspirarme ácia sus encantos, no traté como regularmente sucede de desviarme del sendero que ella me habia señalado y conformando mis deseos con lo que me indicaba, quise que mi subsistencia dependiera de una ocupacion que aunque placentera y agradable á todos, cuando se practica, hasta ahora no ha tenido quien le estienda una mano protectora y saque á nuestros profesores del estado de abatimiento á que las preocupaciones ú otras causas bastante conocidas los han lanzado; limitandose los

[1] Véase la Gaceta de México de 30 de Octubre de 1782.

mas á unos aplausos estériles cuando asisten á nuestras orquestas, han cesado sus admiraciones en el momento que sus oídos han dejado de sentir las impresiones agradables de los instrumentos. Tenemos genios á proposito para que en América se reprodujeran los Jomelis, Tartinis, Ducees, Aydas, y tantos otros que han sido la admiracion de la Italia y demas estados de la culta Europa: la dulzura del clima, el carácter nacional, la flexibilidad del idioma, todo presenta las mas felices ventajas para que la Música no yuciera en el abandono en que hoy desgraciadamente se encuentra, asi en el canto de capilla como, en la de cámara ó teatral ¿en que pues consistirá esta decadencia de una facultad tan encantadora, que al paso que conmueve los ánimos excita los mas dulces afectos? Ya he indicado que el ningun estímulo, ni proteccion es

Lo que ocasiona el anonadamiento de nuestros músicos; pero es necesario repetirlo aunque se resienta el amor propio.

Para superar tanta traba como las que se oponen á la prosperidad de todas las artes en nuestra América, se requiere una avidez de conocimientos: un esfuerzo extraordinario para poder perfeccionarse en ellos, exponerse á los embates de la miseria, andar mendigando luces aqui y alli, y arrostrar por todo inconveniente. La medicina de mi situacion en la sociedad me ponía á nivel de mis compañeros; mas ¿que no se hace cuando el entusiasmo dirige nuestras intenciones y nos afectan intensamente?

En estas circunstancias puede encontrarme en uno de los periodos de mi vida: libre por temperamento y por inclinacion de las distracciones propias de aquella edad

fagosa me propuse adquirir por mi mismo unas ideas mas exactas de la Música que las que habia resido de mis maestros. Las teorías de Kirker, Lorenti y Nazarre no llenaron mis deseos y aunque algo se aclararon estas con las lecciones de clave de D. Benito Bails todavia quedaba un hueco en mi entendimiento que me inquietaba de continuo.

Una casualidad puso en mis manos la obra escrita por el Abate D. Antonio Eximeno sobre el origen, progreso, decadencia y restauracion de la Música y desde sus primeras páginas creí haber encontrado lo que tanto anhelaba: su sistema, su método, su analisis sobre las opiniones y aspectos con que se ha considerado la Música: sus objeciones serias no menos que sólidas contra los que han querido sujetarla á las matemáticas, constitu-

yendola parte de estas: sus festivales impugnaciones contra los Contrapuntistas y Cantollanistas su::: en una palabra á proporcion que iba leyendo el Eximeno iba recibiendo mi entendimiento nuevas luces y me iban formando aquella idea que en la materia han tenido los mejores maestros de la Italia, digo de la Italia, de ese hermoso Pais en que se han formado tantos célebres profesores.

Un estudio asiduo del referido autor me ha hecho conocer que todo lo que sea apartarse de su sistema musical es caminar por escabrosidades y terrenos montuosos: el laberinto y confusion con que hasta nuestros dias se ha enseñado la Música, ha hecho fastidioso su estudio, ha retraido á los jóvenes de ambos sexos inclinados á tocar y cantar, y en suma nos ha atestado de Empiricos acarreandonos por último resultado el mal gusto y el amonto

namiento de notas que se percibe en muchas de nuestras composiciones. Sus autores estan dotados de genio, tienen á su favor el indole nacional, la suavidad del lenguaje, son excelentes prácticos, y sin embargo de estos auxilios ¿por que sus obras no pueden todavia ponerse al lado de los Mozars y Bethovenes? porque no han considerado la Música bajo su verdadero punto de vista, y porque la han revestido con adornos góticos.

Penetrado de estos inconvenientes me he propuesto en este pequeño tratado compendiar las mejores doctrinas de Eximeno y formar unos elementos para los aficionados. La primera parte tendrá por objeto las doctrinas generales, explicar el sistema de las cuerdas, claves, formacion de modos y todo aquello que he juzgado provechoso para ponerse en aptitud de comanzar á tocar en cualquier instrumento. En la

segunda trataré del solféo y buen gusto en el canto. La tercera de las reglas de armonía y composicion, y la cuarta se reducirá á dar un conocimiento filosófico de la música y á unas máximas, ó sean reglas generales sobre la misma materia.

Este pequeño trabajo lo consagro á la juventud americana y con especialidad á los que han tenido la dignacion de ponerse bajo mi direccion: no hago alarde de él, ni aspiro á que se me tenga por autor: ni pretendo ni quiero pasar con este carácter: reconozco mi insuficiencia: empero me prometo que no dirigiéndome á los profesores, de quienes tendré la satisfaccion de que me ilustren, no criticarán mis miras: espero pues que no se alarmarán ni tomarán de aqui un motivo para saherirme. En este evento seria de desear que sacasen la cara, que me obliguen á confesar mis yerros, pues

desde ahora protesto lo haré gusto-
so, con tal que ceda en beneficio de
las personas ú quienes he procurado
ser útil.

PRINCIPIOS ELEMENTALES

DE LA MUSICA,

ESCALA COMUN.

Las ocho teclas largas del clave ó del Organó sucesivas, comenzando por la nombrada C, dan los ocho tonos sucesivamente mas agudo uno que otro, por los cuales sube y baja la voz humana con mucha facilidad, y forman la *Escala comun* que es hoy el sistema fundamental de la Música. Estos ocho tonos ó cuerdas desde el tiempo de San Gregorio el Magno se denotan con las siete primeras letras del Alfabeto A, B, C, D, E, F, G, a; pero el órden de las letras correspondientes á los sonidos que constituyen dicha Escala, es C, D, E, F, G, A, B, c. La octava cuerda tiene el mismo carácter que la primera por razon de la semejanza de sus tonos, como se explicará mas adelante. Qui-

do Arcino en el siglo XI. estableció el método de entonar la Escala con las seis sílabas *Ut: Re: Mi: Fa: Sol: La:* y aludiendo a *Sol, Fa*, esta entonación se llamó *Solféo*. Y por cuanto segun la doctrina de este autor, que despues se explicará, la *C* se entonaba ya con el *Sol*, ya con el *Fa*, ya con el *Ut*, por esta razon se llamaba *C - sol - fa - ut*. Tambien la cuerda *D*. se entonaba ya con el *La*, ya con el *Sol*, ó con el *Re*, y por esta razon se llamó *D - la - sol - re*. De ahí se deriban los siete nombres vulgares de las cuerdas de la Escala: *C - sol - fa - ut*. *D - la - sol - re*. *E - la - mi*. *F - fa - ut*. *G - sol - re - ut*. *A - la - mi - re*. *B - mi*.

SOLFEO MODERNO.

Queriendo mejorar el sistema de Guido, los Ultramontanos añadieron al solfeo la sílaba *Sí*, para distinguir y entonar la séptima cuerda, en cuyo lugar en el Solféo de Guido se volvía á repetir alguna de las sílabas ya entonadas. Asi los Franceses casi han

abandonado los nombres de *C - sol - fa - ut*, *D - la - sol - re*, &c. substituyendo en su lugar las sílabas *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*; de manera que lo mismo significa en la boca de un Frances la cuerda *Sol*, que en la de un Italiano ó Español *G - sol - re - ut*. En Italia es ya muy frecuente el método de solfear con las siete referidas sílabas, mudando únicamente el *Ut* en *Do*; aunque algunos para afectar antigüedad condenan el uso del *Si*, como si el saber Música consistiese en semejantes bagatelas. El método frances de nombrar las cuerdas con las sílabas del solfeo, es muy cómodo; tanto porque con pocas palabras se expresan muchas cuerdas, como tambien porque á el que haya aprehendido á cantar con dichas sílabas, viendolas despues escritas, se le representan en la imaginacion las sensaciones de los sonidos correspondientes. Por esta razon se adoptará este método muchas veces en esta Obra, diciendo la cuerda *Do* en lugar de *C - sol - fa - ut*, *Re* en lugar de *D - la - sol - re* &c.

INTERVALOS PRACTICOS.

Comparando en la Escala practica una cuerda con otra, se deducen diversas combinaciones de dos cuerdas que vulgarmente se llaman *intervalos*. De cada una de las cuerdas á su inmediata hay una *Segunda*, que se divide en *mayor y menor*; la mayor es el grado llamado tambien *Tono*, la menor es el *Semitono*.

Tercera es el intervalo que comprende de tres cuerdas consecutivas de la Escala como *Do, Mi; ó Re, Fa*: aquel comprende las tres cuerdas *Do, Re, Mi*; y este *Re, Mi, Fa*. Se divide la *Tercera* en *mayor y menor*; la primera se compone de dos Tonos, como *Do, Mi: Fa, La: Sol, Si*: la segunda de un Tono y un Semitono, como *Re, Fa: Mi, Sol: La, Do*.

Cuarta es el intervalo que comprende cuatro cuerdas consecutivas de la Escala, como *Do, Fa: Re, Sol: Mi, La: Fa, Si*. La *Cuarta natural* se compone de dos Tonos, y un Semitono, como *Do, Fa*. Pero la *Cuer-*

ta mayor llamada tambien *Tritono* se compone de tres Tonos, como *Fa, Si*.

Quinta es el intervalo que comprehende cinco cuerdas de la Escala. La *natural*, consta de tres Tonos y un Semitono, como *Do, Sol: Re, La*; y la *falsa* de dos Tonos y dos Semitonos; pero para formar este intervalo es necesario continuar la escala como despues se verá.

Sexta es el intervalo que comprehende seis cuerdas de la Escala, y se divide tambien en *mayor* y *menor*. La *mayor* consta de cuatro Tonos y un Semitono, como *Do, La: Re, Si*, la *menor* de tres Tonos y dos Semitonos, como *Mi, Do*.

Séptima es el intervalo que abraza siete cuerdas de la Escala, y se llama *mayor* cuando consta de cinco Tonos y un Semitono; y *menor* si consta de cuatro Tonos y dos Semitonos.

Y finalmente la *Octava* es el intervalo que abraza toda la Escala, como *Do, de*.

ESCALA TENDIDA.

Despues de haber entonado las ocho cuerdas succesivas de la Escala subiendo ó bajando la voz ácia lo grave ó lo agudo, se repite la misma Escala con tonos mas graves, ó mas agudos; y la Escala asi tendida es.

Do: Re: Mi: Fa: Sol: La: Si: do; re mi: fa: sol: la: si: do: re: mi. fa: &c.

Los grados é intervalos de la segunda *Octava do, do*, son del todo semejantes á los grados é intervalos de la primera *Do, do, do, re*, es una segunda: *do, mi* una Tercera &c.

Despues de la segunda octava se puede repetir otra, y despues de esta otra, mientras que la fuerza de la voz lo permita. Los clavos constan hoy dia hasta de seis octavas.

INTERVALOS COMPUESTOS.

Comparando las cuerdas de la octava

grave con las de la aguda, resultan muchos intervalos no comprendidos en una sola octava *Do, do: Re, re: Mi, mí: &c.* son otras tantas octavas, *Si, Fa.* es la Quinta falsa demostrada anteriormente, compuesta de dos Tonos y dos Semitonos. *Do, re,* es una Novena, compuesta de una Octava y una Segunda, *Do, mi,* una Decena ó Decima, *Do fa,* una Undecima *Do, sol,* una Duodecima &c. cuyos intervalos están respectivamente compuestos de la Octava *Do, do,* y de los intervalos simples de Tercera Cuarta Quinta &c. y comparando las cuerdas de la primera octava con las de la tercera resultan la Decima — quinta *Do, do,* compuesta de dos octavas, la Decima — sexta de dos octavas y una segunda, la Decima — séptima de dos octavas y una Tercera &c. Generalmente á todo intervalo simple se le pueden añadir una, dos ó mas octavas.

TRASMUTACIONES.

Supuesto un intervalo simple (que se

entienden los de una octava) v. g. la tercera *Do*, *Mi*, si la voz grave suve una octava quedando sin mover la otra voz, resulta la Sexta *Mi*, *do*, que se llama por esta razon *trastrueque* ó *transmutacion* de la Tercera. Del mismo modo, si observamos la Escala tendida, se vé que de la Segunda mayor trasrocada resulta la Séptima menor, y al contrario de la Séptima menor la Segunda mayor. De la Tercera mayor la Sexta menor, y de la Sexta mayor la Tercera menor. De la Cuarta la Quinta y de la Quinta la Cuarta. Del tritono la Quinta falsa y de esta el Tritono. En general lo que falta á cualquiera intervalo para completar la Octava es precisamente su trastrueque: v. g. la Séptima menor y la Segunda mayor componen la Octava luego del trastrueque de la una debe resultar cabalmente la otra.

Para facilitar mas esta operacion figurese un todo que vale 9. y sirva este número de punto de comparacion para deducir los trastrueques v. g. de una Tercera se trasmuta á una Sexta por que 6 y 3 son 9-

De una Quinta se trasmuta á una Cuarta por que 5 y 4 hacen 9 - De una Segunda se trasmuta á una Séptima por que 7 y 2 hacen 9 &c.

CUERDAS ACCIDENTALES.

Ademas de las ocho cuerdas de la Escala hasta aqui esplicadas que se llaman *naturales*, hay otras cinco llamadas *accidentales* las cuales dividen cada uno de los cinco tonos de la misma Escala en dos *semitonos*, entre las cuerdas *Do. Re.* se debe considerar una cuerda media, que divida aquel tono en dos intervalos iguales ó *Semitonos*. Lo mismo se debe considerar entre las cuerdas *Re Mi: Fa Sol: y La, Si.* Cada una de estas cuerdas accidentales tiene dos respectos, el uno con la cuerda grave, y el otro con la aguda del tono que divide: en el primer respecto se llama *Sostenido* y se muestra con esta señal: (\sharp) en el segundo *B-mol* y se denota así (\flat) de manera que D^{\sharp} significa que en vez del *D* natural se debe ento-

nar la cuerda media accidental entre *Do* y *Re*, mas aguda que el *Do* un semitono; y *Re^b* significa que en vez del *Re* natural se debe entonar aquella misma cuerda accidental mas grave que el *Re* un Semitono; por lo cual se observa que una misma cuerda accidental es *Sostenido* y *B-mol* sostenido con respecto á la cuerda grave del tono que divide y *B-mol* con respecto á la aguda del mismo tono. De manera que la Escala practica dividida con las cinco cuerdas accidentales en doce Semitonos será la siguiente.

Do. [#]	Re. [#]	Fa. [#]	Sol. [#]	La. [#]	
Do	Re	Mi Fa	Sol	La	Si do
Re. ^b	Mi. ^b	Sol. ^b	La. ^b	Si. ^b	

con cuyas trece cuerdas se compone toda la Música moderna.

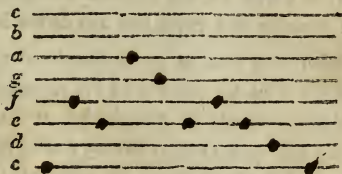
Nota: El *Re.^b* tambien se llama *D-la-fa*.
 El *Mi.^b* *E-la-fa*.
 El *La.^b* *A-la-fa*.
 El *Si.^b* *B-fa*.

Sol. no tiene nombre en la práctica.

CARACTERES MUSICALES.

RAYAS.

La Música no habria llegado á gran perfeccion sin una especie de Algebra para denotarla, esto es sin un sistema de signos y caracteres musicales con los cuales se comprendan á la primera vista muchos sonidos que deben executarse en poquísimos tiempo. Es muy natural representar las cuerdas con rayas como se usa hoy día, y esta invencion se juzga ser de Guido que juntaba á las rayas las letras características de las cuerdas y despues notaba con un punto las que sucesivamente debian entonarse como se vé en la figura siguiente.



En este modo de escribir la Música habia dos imperfecciones: la una, que los pun-

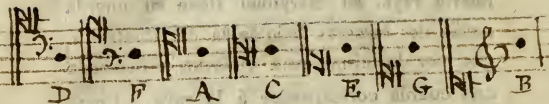
los no expresaban el tiempo que se debía permanecer en cada cuerda, y este defecto se remedió con las notas de diverso valor inventadas despues: la otra, que para expresar ocho cuerdas se necesitaban ocho rayas dificiles de contar de una ojeada; y esta dificultad se aumentaba estendiéndose el canto á mas de una Octava, y quizá para ocurrir á esta dificultad juntaba Guido á las rayas las letras características de las cuerdas. Pero al fin se pensó representar las cuerdas no solamente con las rayas sino tambien con los espacios comprendidos entre una y otra; y asi con solas cinco rayas se denotaban nueve cuerdas fáciles de distinguir á primera vista. Y por cuanto el orden de las cuerdas es invariable basta denotar una raya con una de las letras musicales para que se comprehenda el significado de todas las otras y de los espacios intermedios. Cuando la modulacion se extiende mas allá de las nueve cuerdas comprendidas en las cinco rayas se aumenta idealmente el número de estas denotándolas con una ó mas rayitas.

CLAVES.

La letra puesta en una raya para determinar el significado de las otras se llama *Clave*; y aunque cualquiera letra musical puesta en una raya cualquiera seria verdadera clave, sin embargo para facilitar la práctica, se ha fijado el número de las claves. En tanto que estuvo en uso el sistema de Guido, servian de tales las tres letras fundamentales de los tres Exacordos G, C, F, que aun se usan en la práctica: de este modo se conocia en vista de la clave en qué propiedad estaba el canto si en *becuadro*, en *natura*, ó en *b-mol*. Estas claves no tenian raya fija como se puede ver en los Libros de coro que todavia se escriben segun el sistema de Guido, y por eso no contienen mas que cuatro rayas que con los espacios intermedios abrazan la extencion del Exacordo. Hoy dia como el sistema fundamental de la Música es la 3.^a de *C-sol fa-ut*, esta es la clave universal, de la que se forman siete particulares correspondientes á las siete voces hu-

manas que la naturaleza ha formado aptas para el canto llamadas vulgarmente *Baxo*, *Barytono*, *Tenor*, *Contralto*, *Medio-Tiple*, *Tiple*, y *Alto-Tiple*. Cada una de estas voces tiene entre las cuerdas que puede entonar, una media que la es mas connatural y fácil de entonar y estas siete cuerdas medias van por su orden subiendo de tercera en tercera alternativamente mayor y menor. El Barytono tiene su cuerda media una Tercera sobre la del Bajo; el tenor una Tercera sobre la del Barytono, y así de las demás. La cuerda media de cada voz se hace que corresponda á la raya del medio, y con esto se conoce en que raya tiene cada voz el C-sol-fa-ut que es la clave universal. Primeramente al Contralto, que es la voz media de las siete, se le dá por cuerda media el C-sol-fa-ut clave universal, y de este supuesto se derivan las otras seis claves particulares. El Tenor tiene su cuerda media una tercera bajo de la del Contralto que es A-la-mi-re, y debiendo esta cuerda corresponder á la raya del medio, el C-sol-fa-ut del Tenor estará en la

cuarta raya. El Barytono tiene su cuerda media dos terceras bajo de la del Contralto que por lo mismo será F-fa-ut, y debiendo esta cuerda corresponder á la raya del medio, el C-sol-fa-ut del Barytono estará en la quinta raya. Por la misma razon el C-sol-fa-ut del Bajo debe estar en una rayita sobre nuestra en lo agudo á las cinco; el del Alto tiple en otra tambien sobre puesta en lo grave; el del Tiple en la primera raya; y en la segunda el del Medio-tiple; pero para evitar el uso de las rayitas se da al Bajo por clave la de F-fa-ut en la cuarta raya y al Alto-tiple la de G-sol-re-ut en la segunda; tambien al Barytono por su analogía con el Bajo se le da por clave la de F-fa-ut en tercera raya; pero estas son claves de pura substitucion que no mudan la situacion correspondiente del C-sol-fa-ut clave universal. Vease el Exemplo que sigue.



Del cual se infiere que si todas las siete voces, comenzando desde el Bajo, entonan succesivamente sus respectivas cuerdas medias, forman una serie de Terceras; pero si todas juntas entonan el *C sol-fa-ut* clave universal, se ponen todas en unisono, y por lo mismo es preciso que el Bajo levante su voz una Séptima sobre su cuerda media, el Barytono una Quinta, el tenor una Tercera, el Medio-tiple debe bajarla una Tercera, el Tiple una Quinta, y el Alto-tiple una Séptima. La clave de *G-sol-re-ut* en primera raya usada por algunos franceses, aunque para la ejecucion de la Música es lo mismo que las otras, destruye la exacta correspondencia que tienen las siete claves italianas ó españolas con las siete voces naturales.

NUEVA OBSERVACION*importantísima.*

Por la precedente regla se viene en conocimiento del C-sol-fa-ut clave universal que debe gobernar para la colocacion armónica de las voces de diversos instrumentos ya graves, ya tiples ó intermedios y esta misma regla alumbra y hace saltar á los ojos la imperfeccion con que desde un principio se fijó la escritura de algunos instrumentos bajo la clave que hasta hoy les es conocida sin advertir que no es la que les toca, pues que no está conforme con aquel C-sol-fa-ut clave universal á que están sujetos los demás instrumentos, de que resulta el grave inconveniente de que se trastruequen las armonias y no aparezcan las que el compositor quiso que sonasen. Por esta razon es como de precisa necesidad la reforma de las claves en la parte que toca á los instrumentos que hasta ahora se hallan en este caso, para sacarlos de la limitacion á que han estado sujetos y para que el compositor ten-

ga un punto fijo con que asegurar sus armonias.

NOTAS MUSICALES.

El punto solo no podia expresar el tiempo que la voz debia mantenerse en cada cuerda, y por lo mismo se comenzó á modificar de distintas maneras para denotar la duracion de la entonacion. Ultimamente se fijaron once caracteres ó notas llamadas *Máxima*, *Longa*, *Breve*, *Semibreve*, *Mínima*, *Seminima*, *Corchea*, *Semicorchea*, *Fusa*, *Semifusa* y *Garapatca* las cuales se ven con el mismo orden figuradas en el siguiente Exemplo.



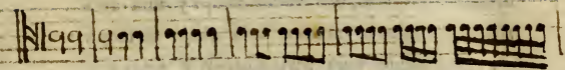
El tiempo que se mantiene la voz en cada nota se llama su valor; y segun el ór-

den que tienen en el anterior exemplo, el valor de cualquiera de ellas es precisamente doble del valor de la siguiente. La Longa vale media Máxima ó dos Breves; la Breve media Longa ó dos Semibreves. La Semibreve media Breve ó dos Mínimas &c. Por consiguiente si la voz en la Semibreve se mantiene un segundo de tiempo, deberá mantenerse dos la Breve, la Longa cuatro, la Máxima ocho, la Mínima medio segundo, la Semínima un cuarto de segundo, la Corchea un octavo &c.

COMPAS.

Para dar á las notas, el valor que tienen, es necesario fijar la absoluta duracion de una, y por esta determinar proporcionalmente la de las otras. Pero como la duracion de la nota escogida por norma puede ser mas lenta ó veloz cada vez que se canta, se mide su duracion por el *compas*. El que rige el coro, mueve continuamente la mano de abajo arriba, gastando igual tiempo

para subir como para bajar, y estos dos tiempos se llaman *compas*: este regularmente es el valor ó medida de la Semibreve; y por eso la Breve vale dos compases, la Longa cuatro, la Máxima ocho, la Mínima medio, la Semínima un cuarto de compas, la Corchea un octavo &c. Se distingue un compas de otro con líneas verticales que dividen las cinco rayas en casillas, dentro de las cuales se escriben las notas que han de cantarse en cada uno, y se pueden meter todas aquellas que segun su valor sumado, forman el valor de una Semibreve. Dos Mínimas equivalen á una Semibreve; dos Semínimas á una Mínima; con que cuatro Semínimas equivaldrán á dos Mínimas ó á una Semibreve; por consiguiente pueden ponerse en un compas ó cuatro Semínimas, ó dos Mínimas, ó una Mínima con dos Semínimas. Igualmente por quanto dos Corcheas equivalen á una Semínima, pueden ponerse en un compas ocho Corcheas, ó una Mínima con cuatro Corcheas, ó cuatro Corcheas con dos Semínimas. Vease el Exemplo siguiente.

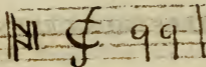


La Máxima y la Longa no se usan en la Música que se escribe con divisiones. Adviértase no obstante que en los recitados se adopta un compas llamado discretivo que el cantor alarga ó acorta segun la expresion de la palabra.

TIEMPOS MUSICALES.

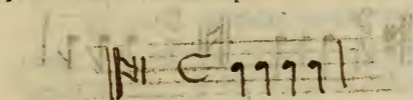
La palabra genérica tiempo que conviene al compas y al valor de toda nota, se contrae á significar las partículas de tiempo en que se divide el mismo compas. Si este se divide en dos ó cuatro partes iguales, el tiempo se llama *perfecto*; y si en tres, *imperfecto*. Para dividir el compas en dos partes se mueve la mano una vez ácia á bajo y otra ácia arriba; para dividirlo en cuatro partes,

dos veces abajo y dos veces arriba: y para dividirla en tres, dos veces abajo y una arriba. Cuando se mueve ácia abajo se llama *dar*, y cuando ácia arriba *alzar*, y estas son las dos partes mas sensibles del compas. El compas dividido en dos partes se llama tiempo perfecto á la *breve* ó *de capilla* por usarse comunmente en el canto eclesiástico, y se denota con una C. y una línea atravesada cerca de la clave: Exemplo.

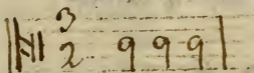


Algunas veces con este tiempo en lugar de cuatro Semínimas por compas se ponen solamente dos, denotando junto á la clave los números que significan que en vez de cuatro Semínimas entran tan solo dos, y de este modo se indica un compas mas veloz. Por el contrario cuando se requiere un tiempo *de capilla* mas pausado, se usan cuatro Mínimas ó dos Semibreves por compas, poni-

endo cerca de la clave entonces la Semi-
breve solo vale medio compas, y la Breve uno.
El compas dividido en cuatro partes se llama
tiempo *ordinario*, y se expresa con una C.
junto á la clave: Exemplo.

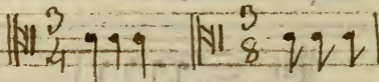


El tiempo imperfecto, que generalmente
se llama *ternario*, divide el compas en partes
desiguales, y por consiguiente muda el natu-
ral valor de las notas. La primera especie
de ternario es $\frac{3}{2}$ Exemplo.

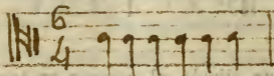


Que divide el compas en tres partes,
y en cada una se canta una Mínima: y así
la Mínima que en el tiempo perfecto vale

medio compas, en este ternario vale una tercera parte. El segundo ternario es $\frac{2}{3}$ y el tercero es $\frac{2}{3}$ como se ve en los dos ejemplos siguientes.

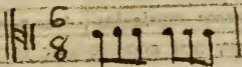


En uno y en otro se divide el compas en tres partes iguales, y en cada parte del primero se canta una Semínima, y en cada una de las del segundo exemplo una Corchea. Otros tiempos hay que deberian llamarse *compuestos*, por componerse de perfecto y de imperfecto, y son de tres especies. En el primero se denota $\frac{6}{4}$ Exemplo.

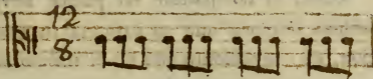


El compas se divide en dos partes; pero contándose en cada una tres Semínimas, las notas en cada medio compas forman el ter-

narro $\frac{3}{4}$ En el segundo $\frac{6}{8}$ [Ejemplo].



El compas se divide tambien en dos partes, pero las notas en cada medio compas forman el ternario $\frac{2}{3}$ En el tercero $\frac{12}{8}$ [Ejemplo.]



El compas se divide en cuatro partes; pero como en cada una se cantan tres Corcheas, las notas en cada cuarta parte de compas forman el ternario. $\frac{3}{8}$ Finalmente hay otra especie de tiempo que debería llamarse *doble ternario* y se expresa $\frac{9}{8}$ Ejemplo.



En el cual el compas se divide en

tres partes, y cantándose en cada una tres Corcheas se forma el ternario $\frac{3}{8}$. Son pues quince los tiempos musicales, tres perfectos, tres imperfectos, seis compuestos, y tres imperfectos dobles como se vé en la Tabla que trata de ellos.

MODIFICACIONES DEL TIEMPO.

Como el compositor no puede llevar el compas siempre que se executa su composicion, es conveniente que en el mismo papel exprese que especie de compas requiere; y para esto se pone delante de la clave alguna de las expresiones *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Alegro*, *Presto*. En el *Largo* el compas es muy lento, y á veces cada parte dura dos ó tres segundos: el *Adagio* no es tan lento como el *Largo*: el *Andante* requiere, por decirlo así, un trote vivo: el *Alegro* un galope á media rienda: y el *Presto* á rienda suelta. Varian tambien estos ayres segun la naturaleza de la composicion. El *Alegro* de una sinfonia es mas veloz que el de un concierto: el *Adagio* de una Aria, es á veces

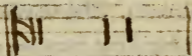
(27.)


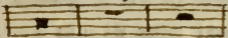
mas lento que el Largo de un trio. Hay otras advertencias que hacer en el principio de una composición, y son con respecto á la expresion unida con el tiempo. *Larghetto* es una modificacion del Adagio que exige un compas no tan pausado. *Magestoso* es otra modificacion del Adagio que requiere un compas aun menos pausado. Prestísimo es una modificacion del Presto ó del Alegro. Pero como no se puede dar una regla fija para determinar las diversas especies del compas, tampoco puede conseguirse en este punto una idea clara y conveniente sin una larga práctica. Un Profesor de Música diestro con solo ver las primeras notas de una composición comprende el género de compas que la compete.

PAUSAS.

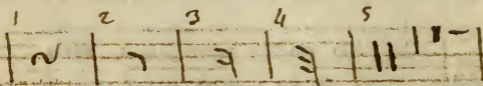
Cantando muchas voces juntas, suele fallar alguna por un compas ó por mas ó menos tiempo, y estas *pausas* se deben denotar con signos correspondientes á las no-

tás que en aquel tiempo podian cantarse. Hay pues pausa de Máxima que se denota con dos rayas verticales que atraviesan dos espacios. (Exemplo)



y siempre que la voz encuentra esta señal debe callar 8 compases. Asi tambien el exemplo siguiente  manifiesta una pausa de longa ó de cuatro compases: El número 1.º 2.º y 3.º del exemplo siguiente  manifiestan las pausas de Breve, Semibreve, y Mínima.

EN EL EJEMPLO SIGUIENTE.



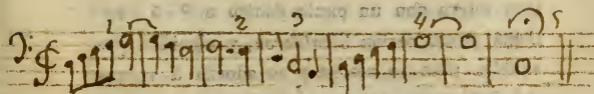
El número 1. es una aspiracion de

Semínima ó de un cuarto de compas: el núm. 2. una semi aspiracion ó un 8.º de compas el núm. 3. un cuarto de aspiracion ó 16.º de compas y el núm. 4. un octavo de aspiracion ó 32.º de compas.

Los signos siguientes *℞. 5* denotan la pausa de quince compases; pero tales pausas ó esperas se expresan mas claramente con números. Las pausas varian al tenor de las notas: la del núm. 1. del exemplo 4.º que en el tiempo perfecto es pausa de un cuarto de compas, en el ternario es un tercero y asi de los demas signos.

LIGADURAS Y CINCOPAS.

Generalmente las Notas se entonan separadas una de otra, con especialidad en el dar y en el alzar; pero esta Ley se quebranta con las *ligaduras, cincopas, y pentillos*, vease el siguiente Exemplo.

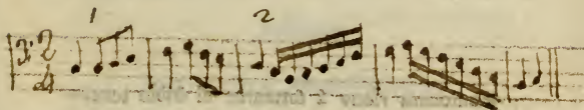


cuza el segundo compas, no debe separarsej de la Mínima con que concluye el primero: la voz se mantiene firme sin alentar todo el tiempo que duran aquellas dos notas. Llámase esto *ligadura* que se denota con aquella línea curva que une las dos notas. Si una nota se liga por dos ó mas compases se llama nota tenida ó pedal, como se ve en el núm. 4. del exemplo anterior. Cualquiera nota puesta entre otras dos de inferior valor, como una Mínima entre dos Semínimas [núm. 3.] se llama *Síncopa*, y es una especie de ligadura hecha en medio del compas, especialmente cuando se hace al alzar. Un *puntillo* despues de una Nota le aumenta la mitad de su valor natural; si despues de la Mínima epuntada del exemplo, se escribiese en la raya una Semínima, esta equivaldría al *puntillo*; pero se entonaría separada de la Mínima, y el *puntillo* no es mas que un aumento de esta. Aquella línea curva con un punto dentro n.º 5 se llama *pausa comun* ó *calderon*, y significa que aquella nota se alarga y se adorna á voluntad del cantor, sin respecto á compas.

TRESILLOS Y SEISILLOS.

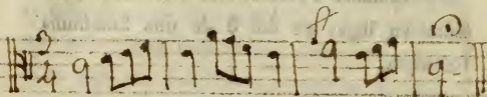
Llámanse *Tresillo* tres Corcheas cantadas en lugar de dos ó de una Semínima

Exemplo.



Núm. 1. Atendiendo al tiempo señalado en la clave, se deberian cantar en cada medio compas dos Corcheas solamente; pero se cantan tres disminuyendo un poco el valor de cada una. Los Tresillos vienen á ser pequeños Ternarios introducidos en una parte del compas, y por eso se pueden hacer de las mismas maneras que se hace un ternario. En el núm. 2. hay dos *Seisillos* y se cantan seis Semicorcheas en lugar de cuatro, lo que equivale al ternario $\frac{6}{8}$ ó $\frac{6}{4}$ Tia.

nen tambien lugar los *Tresillos y Scisillas* en el Tiempo imperfecto: Exemplo



y entonces viene á formarse el doble ternario.

APOYATURAS.

Las *apoyaturas* son notas que se tocan tan ligeramente, que no se cuentan para formar el compas. La pequeña Corchea del tercer compas del exemplo anterior es una apoyatura que se toca ligeramente para dar mas gracia á la Nota siguiente. Hay tambien algunas apoyaturas que se hacen parte del compas; pero para conocerlas es necesario entender el artificio de la composicion.

VOCALIZACION.

Vocalization es la modulación hecha con una sola vocal por espacio de uno dos ó mas compases. En el dia no se acostumbra vocalizar sino la *A*.

MODOS

Canto llano y figurado antiguos.

Cuando se comenzaron á usar notas diversas en figuras y en valor se distinguió el canto hecho con estas del antiguo que solamente usaba de puntos que eran unas notas de valor igual. Por eso aquel se llamó Canto figurado, y este Canto-llano. Y así como la diversidad de los Tiempos y Ternarios musicales ha procedido de la diversidad de las notas se infiere que el Tiempo del Canto-llano era tan uniforme como las notas, ó como se dice hoy dia, de simple *dar y alzar*, ó de *capilla*: y esta uniformidad de

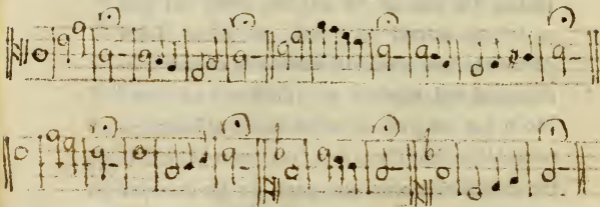
Tiempo y de notas fue el primer distintivo del Canto llano.

MODOS DIATONICOS.

Tanto el canto figurado como el llano se formaban sobre el sistema de cuerdas dispuesto por Guido, del cual además de los tres Exacordos mayores y fundamentales de G-sol-re-ut, C-sol-fa-ut y F-fa-ut, se sacaban otros tres secundarios de D-la-sol-re, E-la-mi y A-la-mi-re formados con cuerdas parte de *natura* y parte de *b-mol* ó de *b-cuadro*. El Exacordo de D-la-sol-re constaba de tres cuerdas de *natura* Re, Mi, Fa y tres de *b-mol* Re, Mi, Fa. El de E-la-mi tres cuerdas de *natura*, Mi Fa, Sol; y tres de *b-cuadro* Re, Mi, Fa. Y el de A-la-mi-re de tres cuerdas de *b-cuadro* Re, Mi Fa y tres de *natura* Re, Mi Fa. Estos Exacordos, secundarios tienen como se deja ver, la Sexta y la Tercera menores de cuyo intervalo saca la modulacion cierta gracia que no puede sacar de los Exacordos mayores. Per esta razon

para formar un canto unas veces se tomaba por Exacordo fundamental uno de los tres primarios con Tercera y Sexta mayores, otras uno de los Secundarios con Tercera y Sexta menores; y este es el origen de los Modos, llamados vulgarmente Tonos de Género Diatónico. Un sistema de cuerdas sobre el que se pudiese formar un canto, se llamó Tono demostrándose con este nombre la cuerda fundamental del sistema que despues se llamó Modo con expresion mas conforme al language musical de los Griegos y mas apta para evitar la equivocacion que nace de los diversos significados de la palabra *Tono*. Seis son, pues, los Modos del canto diatónico fundados en las seis cuerdas del Exacordo de *natura* C; D, E, F, G, A,: los tres primeros C, F, G. por razon de la Tercera y Sexta mayores se llamaron *Modos mayores* y los tres restantes *Modos menores*. Sobre *B-mi* que no pertenece al Exacordo de *natura* y que tiene la Quinta falsa, no se formó Modo. Este origen tan sencillo de los Modos diatónicos, ha venido á ser confuso con la dis-

tencion de Modos *auténticos* y *plagales*. De cada uno de los mencionados seis Modos se han formado dos, uno llamado *auténtico* ó *principal* en que se supone que la modulacion va á tocar la Quinta aguda del modo; y el otro *plagal* ó *servil*, en que la modulacion va á tocar la misma Quinta grave Exemplo.



Despues se distinguieron los Modos con los nombres de primero, segundo, tercero &c. D-la-sol-re auténtico se tiene comunmente por el primero, D-la-sol-re plagal por el segundo, E-la-mi auténtico por el tercero, E-la-mi plagal por el cuatro &c. Segun esta distincion los Modos deben ser doce, seis auténticos y seis plagales; pero algunos excluyendo el C-sol-fa-ut del Género diatónico los reducen á diez, Estas opiniones, y la dis-

ción de Modos auténticos y plagales con el orden de primero, segundo tercero &c. son cosas enteramente arbitrarias que solo sirven hoy dia de confusion á la mente del principiante y de llenar los libros de cosas sin substancia.

SISTEMA MODERNO DE CUERDAS.

Despues del siglo XVI advirtieron los Profesores de Música que en el Exacordo no habia todas las cuerdas necesarias para componer en un Modo, especialmente debiendo cantar juntas muchas veces. Entonces se abandonó el sistema de Guido y en su lugar se substituyó el de la Octava, y habiéndose tambien observado que con la Octava de C-coll-fa-ut se compone la mas perfecta armonía, se escogió por modelo de los Modos más perfectos; así llegó á ser sistema fundamental la Escala.

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do

La suavidad del Exacordo de Tercera

y Sexta menores se consideró digna de am-
 tarse tambien: Por lo mismo tomó por sis-
 tema secundario la Escala de A-la-mi-re,

La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, la.

que tiene menores dichos intervalos, y que
 por esta razon se llamó Modo *menor*, y la de
 C-sol-fa-ut Modo mayor.

MODOS MODERNOS

con sostenidos.

Para variar los sistemas de las cuer-
 das sin perder las ventajas del Modo de C-
 sol-fa-ut, se trasporta este á cualquiera otra
 cuerda por medio de los accidentes de sos-
 tenido ó b-mol. Por exemplo la Octava de
 G-sol-re-ut sacada de los Exacordos de Guido
 es ésta:

Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, sol.

En la cual todos los intervalos rela-

tivos á la fundamental *Sol*, son semejantes á las de la Octava de *C-sol-fa-ut*, exceptuando la Séptima que en la de *C-sol-fa-ut* es mayor y menor, en la de *G-sol-re-ut*; pero añádase á esta Séptima un Sostenido, y la Octava de *G-sol-re-ut* será del todo semejante á la de *C-sol-fa-ut*,

Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol.

Esta Escala pues es la de *C-sol-fa-ut* transportada á su Quinta *G-sol-re-ut*: por consiguiente la misma armonía se puede sacar de una, que de otra, y el Modo de *G-sol-re-ut* con aquel Sostenido en la Séptima es igualmente perfecto, que en el de *C-sol-fa-ut*.

Dicha transportacion se ha hecho añadiendo un Sostenido á *F-fa-ut* cuarta de *C-sol-fa-ut*; y de la misma manera, estando un Sostenido á la Cuarta de *G-sol-re-ut*, la Escala de este Modo se transportará á su Quinta *D-la-sol-re* semejante á los dos antecedentes.

Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re.

De este modo se transporta de Quinta en Quinta el sistema fundamental ó la Escala C-sol-fa-ut, añadiendo en cada transportacion un Sostenido á la Cuarta del Modo que se deja, ó á la Séptima del siguiente. Véanse al fin en la tabla de los Modos entre H y L. seis Escalas ó Modos semejantes entre si procedentes del Modo de C-sol-fa-ut. Este no tiene accidente alguno, G-sol-re-ut tiene un Sostenido, D-la-sol-re tiene dos; A-la-mi-re tres; E-la-mi cuatro, y B-mi cinco.

MODOS CON B-MOLES.

Del sistema de Guido se saca otra Octava semejante á la de C-sol-fa-ut.

Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, fa.

Que es el modo de F-fa-ut que consta de las mismas cuerdas que el de C-sol-fa-ut, eceptuando el Si Séptima de este, que en el

de F-fa-ut tiene un b-mol, y asi haciendo menor la Séptima de C-sol-fa-ut su Escala está transportada á su Cuarta F-fa-ut; igualmente haciendo menor la Séptima de F-fa-ut, la misma Escala se transportará á la Cuarta de F-fa ut que es B-fa, y será el nuevo Modo.

Si,^b Do, Re, Mi,^b Fa,² Sol, La, si.^b

Con la misma regla de hacer menor con un b-mol la Séptima de B-fa resultará el Modo de la Cuarta E-la-fa.

Mi.^b Fa. Sol. La.^b Si,^b Do. Re. mi.^b

Y haciendo menor la Séptima de E-la-fa resultará el Modo de A-la-fa.

La.^b Si.^b Do. Re.^b Mi.^b Fa. Sol. la.^b

Finalmente de A-la-fa resultará asi mismo el Modo de D-la-fa.

Re.^b Mi.^b Fa. Sol.^b La.^b Si.^b Do. ⁶⁵re.^b

Véanse en la Tabla de los Modos entre Q y N cinco Escalas con b-moles procedentes de C-sol-fa-ut. F-fa-ut tiene una cuerda con b-mol: B-fa dos; E-la-fa tres; A-la-fa cuatro y D-la-fa cinco,

CIRCULO DE LOS MODOS

con sostenidos.

La trasportacion de la Escala de C-sol-fa-ut de Quinta en Quinta se dejó cortada en B-mi; pero se podrá continuar con la misma regla de añadir con Sostenido á la Cuarta del Modo que se deja á la Séptima del siguiente. La Quinta de B-mi, pues, es Fa y la Cuarta E-la-mi, con que la Escala de B-mi trasportada á su Quinta será.

Fa. # Sol. # La. # Si. Do. # Re. # Mi. # fa. #

Obsérvese que distando Mi de Mi, # y Mi de Fa un Semitono cada uno la cuerda Mi # será la misma que Fa que fue la pri-

mera que se quitó en el primer Modo de Sostenidos para hacer la primera trasportacion de C-sol-fa-ut á G-sol-re-ut. Continuando con la misma regla la trasportacion á la Quinta de Fa será el Modo de Do ó C-sol-fa-ut con Sostenido.

Do. \sharp Re. \sharp Mi. \sharp Fa. \sharp Sol. \sharp La. \sharp Si. \sharp Do. \sharp
 Fa. do.

Donde Si \sharp por la razon ya dicha es una misma cuerda con Do que fue la segunda que se quitó para hacer la segunda trasportacion á D-la-sol-re. Continuando mas la trasportacion de Quinta en Quinta el nuevo Modo será Sol \sharp cuya Séptima menor Fa \sharp debiéndose hacer mayor segun la regla, será necesario poner sobre el Fa segundo sostenido; pero en vez del segundo [ponen los practicos esta señal X que llaman *Diesi* [1] ó *Sostenido*

(1) La *Diesi sostenido* enarmónico moderno levanta la voz un Semitono y el antiguo la levantaba un 4.º de tono.

enarmónico aunque nada tiene que ver con la Diesi ó sostenido enarmónico antiguo,

Será pues el modo de Sol,

Sol.♯	La.♯	Si.♯	Do.♯	Re.♯	Mi.♯	Fa.×	sol.♯
		do.				fa.	sol.

Y supuesto que cada uno de los dos Sostenidos puestos sobre el Fa alza la voz un Semitono, los dos juntos la alzarán un Tono, que es decir, que Fa× es Sol que fue la tercera cuerda que se dejó para hacer la tercera trasportacion á A-la-mi-re Finalmente continuando la misma trasportacion de Quinta en Quinta con la dicha regla de añadir un Sostenido enarmónico á la Séptima de la nueva Escala ó Cuarta de la presente se reproducirán sucesivamente las cuerdas naturales de C-sol fa-ut en el mismo orden con que se han sacado de la primera trasportacion, y en llegando al Modo ó Escala de Si♯ se reproducirá el primero y fundamental Modo de C-sol-fa-ut.

(45.)

Si. † Do. † Re. † Mi. † Fa. † Sol. † La. † si. †
 Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. do.

Como se ve en la Tabla de los Modos entre H y S donde los que tienen sostenidos forman un círculo que comienza y acaba en C-sol-fa-ut.

CIRCULO DE LOS MODOS

con b-moles.

Se forma igual círculo de Modos transportando de Cuarta en Cuarta la Escala de C-sol-fa-ut con la regla que ya se dió para los Modos con b-moles, haciendo menor por medio de un b-mol la Séptima de cada Modo, doblando el b-mol cuando fuere necesario con este signo (\flat) como se dobló en el artículo antecedente el sostenido, y en llegando al Modo de Re \flat se reproducirá C-sol-fa-ut como se ve en la Tabla de los Modos entre Q y P.

NUMERO DE LOS MODOS MAYORES.

Los Modos hasta aqui establecidos se llaman mayores porque tienen como el C-sol-fa-ut la Tercera con la Sexta y la Segunda con la Séptima todas mayores. Pero cotejando los de Sostenido con los de b-mol se ve que el Modo de Fa con seis Sostenidos consta de las mismas cuerdas ó sonidos que las del Modo de Sol con seis b-moles; por lo que los dos susodichos círculos de los Modos llegando de una y otra parte á los seis accidentes con precision se vuelven á encontrar. Además el Modo de Do consta de las mismas cuerdas que el de *Re*. Do de las mismas que el de *Si*: y *Sol* de las mismas que el de *La*. De suerte que todo Modo formado con Sostenidos es lo mismo que el Modo con b-moles que tiene enfrente en la Tabla. De que se sigue que aunque los Modos mayores sean al parecer 25. no son realmente sino 12, los cuales forman un perfecto círculo. De una parte se forma este círculo saltando

de Quinta en Quinta, y de la otra de Cuarta en Cuarta y estos son los doce modos mayores de menor número de accidentes, y por lo mismo los que se usan en la práctica. El Modo diametralmente opuesto á C-sol-fa-ut que es el Modo de la Cuarta mayor *Fa* ó *Sol* se usa indiferentemente ó con seis Sostenidos ó con seis b-moles.

MODOS MENORES.

El modo menor de A-la-mi-re consta de las mismas cuerdas que el Modo mayor de su Tercera menor C-sol-fa-ut, y de la misma manera que los doce Modos mayores se forman otros tantos menores. El Modo menor de B-mi consta de las mismas cuerdas que el mayor de D-la-sol-re. El menor de C-sol-fa-ut de las mismas que el mayor de E-la-fa, y el menor de D-la-sol-re de las mismas que el mayor de F-fa-ut.

ACCIDENTES EN LA CLAVE.

Los accidentes propios de cada Modo

se demuestran en la escritura musical delante de la clave, y para saber los que pertenecen á un determinado Modo si este fuere mayor saltase comenzando en *C-sol-fa-ut* de Quinta en Quinta ó de Cuarta en Cuarta hasta que se llegue al Modo deseado, y este tendrá tantos accidentes cuantos saltos se hubieren hecho. Si los saltos fuesen de Quinta los accidentes serán sostenidos, si de cuarta b-moles; pero como en la práctica no se usan los Modos con mas de seis accidentes, si al sexto salto de Quinta aun no se ha hallado el Modo, saltase entonces de Cuarta y al contrario si el Modo no se há hallado al sexto salto de Cuarta saltase ultimamente de Quinta. Para determinar los accidentes propios de un Modo menor se buscarán por la regla antecedente los que pertenecen al Modo mayor de su Tercera.

♭ CUADRO.

El b-cuadro como ya se dijo antes era en lo antiguo una cuerda característica del

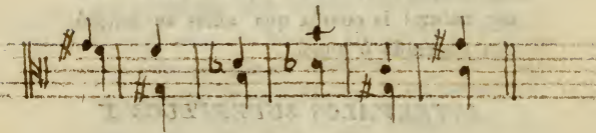
Exacordo de G-sol-re-ut; pero al presente es una mera señal para pintar los accidentes. Si un canto fuese transportado desde C-sol-fa-ut al Modo de G-sol-re-ut se deberá poner un Sostenido en Fa, y para volver al Modo de C-sol-fa-ut será necesario quitar aquel sostenido, lo cual se hace poniendo en la raya ó espacio que representa Fa el signo (4) casi semejante al antiguo b-cuadro. En suma por este signo puesto en cualquier raya ó espacio se significa que se debe entonar natural la cuerda que antes se entonó con sostenido ó b-mol.

INTERVALOS SUPERFLUOS Y

diminutos.

Del uso de los accidentes se deriban algunos intervalos, que aunque substancialmente se contienen en el artículo 2 se llaman unos superfluos y otros diminutos: porque con los accidentes que tienen, no pertenecen á ningun Modo particularmente mayor. La

Segunda superflua es una segunda mayor aumentada con un Sostenido en la cuerda aguda ó con un b-mol en la grave. El intervalo del número 1.º del exemplo siguiente entre F. natural y G. es en la Escala práctica una verdadera tercera menor; pero se llama *Segunda superflua* porque aquel intervalo con el accidente no deriva del sistema de Modo alguno.



Trastrocando la *Segunda superflua* resulta la *Séptima diminuta* número 2. que en realidad es una Sexta mayor. La Tercera diminuta es una tercera menor propia de cualquier Modo alterada con un Sostenido en la cuerda grave ó con un b-mol en la cuerda aguda: tal es el intervalo del número 3. B-m y D-la-fa forman una Segunda mayor; pero

como aquellas dos cuerdas no se hallan en el sistema de Modo alguno se llama su intervalo Tercera diminuta, que trastrocada nos da la Sexta superflua del número 4. Asi tambien y por la misma razon se llama Cuarta diminuta el intervalo número 5. entre G y C.; y trastrocándola resulta la Quinta superflua número 6.

ALGUNOS VOCALES ANTIGUOS.

Aunque con la constitucion de los Modos mencionados se haya bariado el sistema fundamental de la Música, con todo se han conserbado los vocablos antiguos de *Canto llano* y *figurado*, género *diatónico* y tambien *enarmónico* con cada uno de los cuales unos entienden una cosa y otros otra; pero esto solo sirve para ostentar ciencia de palabras y hablar misteriosamente de lo que no contiene verdad ni substancia alguna. Aquellos vocablos pertenecen á ciertos sistemas arbitrarios de Música que ya no se usan, y hablando con rigor hoy dia, ni hay *Canto llano*

ni figurado ni Género diatónico, ni cromático, ni enarmónico. No obstante para no dejar estos vocablos sin algun significado por Género diatónico entiéndase una composicion hecha con alguno de los seis Modos que se llamaron Diatónicos con tiempo de Capilla, con poca variedad de notas y con algunas otras circunstancias que se declararán más adelante. Por canto figurado entiéndase una composicion hecha con alguno de los Modos modernos ya explicados, y con aquella variedad de tiempos y de notas que se usan en la Música teatral y de cámara. Si se hace un canto con notas todas de igual valor será un Canto-llano. Si se quiere llamar Género cromático el que usa de las cuerdas con sostenidos y b-moles, no se contradiga; pero no se alabe el confundir semejantes vocablos con otros más confusos de *Género temperado*, *Género mixto de diatónico y cromático* á los cuales no se les da un claro y preciso significado.

VOCABLOS DE CONTRAPUNTO.*Contrapunto.*

La palabra *Contrapunto* es una reliquia del tiempo en que la Música se escribía con *puntos*. El canto de dos ó mas voces se escribía poniendo un punto contra otro: Por esta razon la parte que hace armonía con la otra se llamó y se llama todavia *Contrapunto*. Y aunque los puntos ya no se usan, sin embargo ha permanecido aquel vocablo para significar el arte de componer en Música.

ARMONIA.

Armonía generalmente significa una conuinacion de sonidos agradables al oido. Si con estos sonidos se forma el canto de una sola voz la armonía es sucesiva y simultanea, si aquellos sonidos se ponen juntos; aunque con el nombre absoluto de armonía se entiende comunmente la simultanea. En

particular significa *Armonía* la conuinacion de cuerdas que constituyen la Tercera, Quinta y Octava: bien que en este sentido se la suele añadir el epíteto de *perfecta*; así la armonía perfecta de C-sol-fa-ut son las cuatro cuerdas *Do, Mi, Sol, do*. La Octava como se hará ver en otra parte se puede omitir sin perjuicio de la armonía perfecta pues esta esencialmente consiste en Tercera y Quinta. De aquí se deduce que la Escala comun

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do.

suponiendo el *Re* trasportado á su Octava aguda se compone de tres armonías de Tercera mayor.

Armonía de la Primera.	<i>Do, Mi, Sol.</i>
Armonía de la Quinta.	<i>Sol, Si, Re.</i>
Armonía de la Cuarta.	<i>Fa, La, Do.</i>

y conuinando de otra manera las mismas cuerdas resultan otras tres armonías de Tercera menor.

(55.)

Armonía de la Segunda.	Re, Fa, La.
Armonía de la Tercera.	Mi, Sol, si.
Armonía de la Sexta.	La, Do, Mi.

Solamente la Séptima carece de armonía porque su Quinta Si. Fa es falza.

ARMONIA TRASTROCADA.

Puesto que la Armonía perfecta es un compuesto de dos intervalos Tercera y Quinta trastrocándolas conforme se dijo en el artículo de las trasmutaciones la Armonía se entenderá también trastrocada, y su primer trasteque ó trasmutacion será *Mi, Sol, do* de Tercera y Sexta y el otro *Sol, Do, Mi* de Cuarta y Sexta: Del uso de estas trasmutaciones hablaremos mas adelante.

POSTURAS O ACORDES.

Cualquier conuinacion de cuerdas armónicas se llama *Postura*. La armonía perfecta es la postura mas perfecta que también

se llama *Postura del Modo* porque la Primera de un Modo se acompaña siempre con la Armonía perfecta. Si la base de la Armonía de una postura es la Quinta del Modo se llama *postura de Quinta* y si la base es de Cuarta la Postura es de Cuarta. Toman tambien las posturas el nombre de algun intervalo que no constituya la Armonía perfecta como la postura *Sol, Si, Re, Fa* que por causa de la Séptima *Sol, Fa*. Se llama postura de Séptima. A este tenor se encuentran especialmente en los Escritores Franceses los nombres de postura de Quinta falsa, de Séptima diminuta, de Sexta supérflua y otros varios que omitiremos para no incidir en el vicio bastante comun de hacer confusas las ciencias con la multitud de palabras inútiles.

BAJO FUNDAMENTAL.

Llámase *Bajo* en general el sonido mas grave de una postura aunque no sea siempre *Bajo fundamental*. El nombre de *Bajo*

fundamental fue inventado por el célebre Romeau profesor de Música Frances, y aunque el origen y las reglas que acerca de este Bajo estableció, se hallan refutadas, no obstante se ha conservado el nombre para distinguir la cuerda de cada postura que es *mas apta para regir la armonía perfecta y determinar el Modo*. Y como esta cuerda no se pone siempre en la parte mas grave de una composicion, el Bajo de esta para distinguirlo del fundamental se podrá llamar *Bajo Sensible*. Por ejemplo del Modo de C-sol-fa-ut sale la postura de Quinta Sol, Si, Re, Fa cuyo Bajo fundamental es la cuerda Sol, ya por que es la base de la armonía perfecta Sol, Si Re, contenida en aquella postura como porque la Quinta como se verá adelante es la cuerda mas apta despues de la Primera para determinar el Modo. Pero si una postura semejante se pone en una composicion haciendo sonar al Bajo, la Séptima del Modo que es Si, y á una voz aguda la Quinta Sol, el Si será Bajo sensible y no fundamental; no solo porque siendo falsa su Quinta Si, Fa carece

de Armonía perfecta, sino tambien porque la Séptima no es cuerda tan apta como la Quinta para determinar el Modo: El *Sol*, pues, aunque se ponga en lo agudo, siempre es Bajo fundamental de aquella postura. De¹ mismo modo si en el Bajo de una composicion se pone la Segunda *Re*, esta será el Bajo Sensible; pero el fundamental siempre será *Sol* tanto porque la Segunda no es tan apta como la Quinta para determinar el Modo, como porque si á *Re* se le dá la armonía perfecta *Re, Fa, La*. Dejando las otras cuerdas *Sol, Si, Fa*, la Armonía de la postura se destruye. Hay algunas posturas que contienen dos Armonias perfectas como *Re Fa La Do: Re Fa La* es la una y *Fa La Do* es la otra. En tales posturas, puesto que hay dos cuerdas *Re y Fa* aptas para regir la Tercera y Quinta podrán una y otra ser Bajo fundamental, suponiendo que ambas sean aptas para determinar el Modo; porque de otra manera deberá tomarse por Bajo fundamental la que segun las circunstancias sea mas apta al mencionado fin.

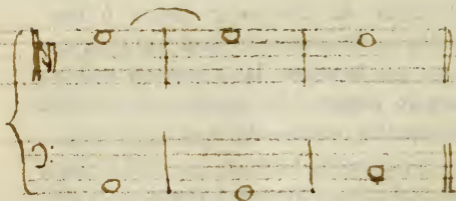
CONSONANCIA Y DISONANCIA.

La *Consonancia* se ha definido siempre un intervalo apasible; y la *disonancia* otro desapasible al oído. Apenas habrá quien no conozca la insuficiencia de esta definición, puesto que un sentido sin regla alguna de la razón vendría á ser el árbitro de la naturaleza de la cosa. *Consonancia* es un intervalo constitutivo de la Armonía perfecta, ya se encuentre esta en el orden de cuerdas, que constituyen la Tercera y Quinta ó trastrocada en Tercera y Sexta ó en Cuarta y Sexta; por lo mismo la *disonancia* será un intervalo incapaz de constituir la armonía perfecta. De esto resulta que las consonancias rigurosamente hablando son siete, Octava, Quinta, Cuarta, y Tercera y Sexta, una y otra mayor y menor: el Unisonus es mas bien *equisonancia* que consonancia. La Cuarta es muchas veces verdadera disonancia; y aun cuando sea consonancia rara vez se usa como tal por las razones que se dirán mas adelante.

as verdaderas disonancias que se sacan del sistema de un modo son la Segunda, la Séptima la Quinta falsa y el Tritono, y ninguno de estos intervalos puede de manera alguna constituir la Armonía perfecta.

PREVENCION Y RESOLUCION.

La cuerda que en una postura forma disonancia no se suele introducir de golpe. En el Exemplo siguiente.



El F-fa-ut del segundo compas Séptima del Baxo sensible se halla en el compas anterior formando una sexta, y el hallarse la cuerda disonante formando consonancia en la postura precedente se llama *prevencion* de la disonan-

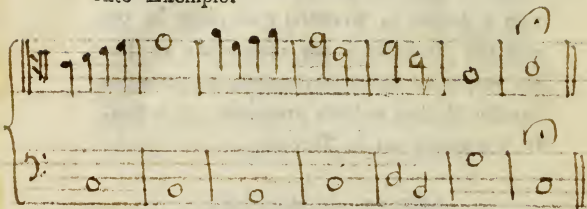
cia. La voz que en el segundo compas hace aquella disonancia pasa en la siguiente postura á formar la Tercera; y el pasar la voz que era disonante á ser consonante se llama *resolucion* de la Disonancia; de modo que aquella Séptima se halla preparada con la Sexta y resuelta en la Tercera.

NOTAS SENSIBLES.

Llámanse *Notas sensibles* las que mas distintamente hieren el oido y se acostumbra determinar estas notas con el compas cuyo dar y alzar se suponen las partes mas sensibles. En este supuesto (que en otra parte se examinará) las notas sensibles son las que se hallan en el dar, ó en el alzar, y tambien las que saltan: bien que la nota del alzar no es sensible siempre que en un compas de cuatro notas la segunda salte y las dos siguientes se muevan de grado con la segunda. Las notas que no son sensibles se llaman *Notas*

(62.)

de transito. En el primer compas del siguiente Exemplo.

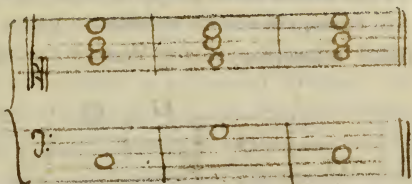


La primera Semínima y la tercera son notas sensibles, la segunda y la cuarta notas de transito ó de paso. En el tercer compas la primera y segunda Semínimas son sensibles, la tercera aunque está al alzar es nota de transito. En los dos siguientes compases todas sus notas son sensibles por que todas saltan.

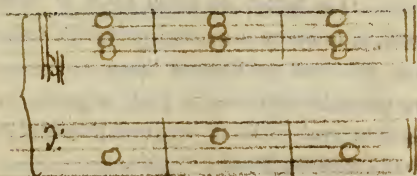
CADENCIAS.

Cadencia significa el descanso que hace la voz en una cuerda cualquiera; por lo

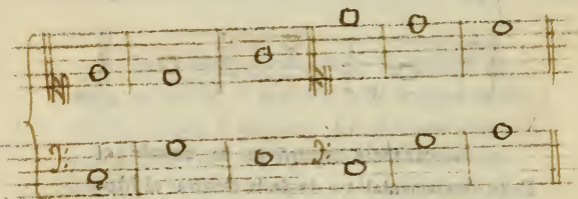
que en una composición apenas hay compas sin alguna especie de cadencia. Sin embargo las verdaderas cadencias son solamente dos; la una *perfecta*, cuando el Baxo fundamental va desde la quinta á la Primera **Exemplo.**



La cadencia *imperfecta* es cuando el Baxo fundamental va desde la Cuarta al **Mo^{do}** **Exemplo.**



En la cadencia perfecta mientras el Baxo fundamental se mueve de aquella suerte las partes agudas pueden hacer cualquiera de los movimientos que se ven en el exemplo anterior los cuales cuando se refieren á un baxo fundamental que salta de Quinta tienen tambien fuerza de cadencia. Cuando el Baxo fundamental, salta de Tercera Exemplo.



O se mueve de grado hácia lo agudo núm. 2. la canturía no hace verdadera cadencia; Sin embargo Rameau llama á la primera cadencia *interrumpida* y á la segunda *burlada* la cual se llama con mas propiedad en Itália *cadencia falsa ó fingida*.

PERIODOS MUSICALES.

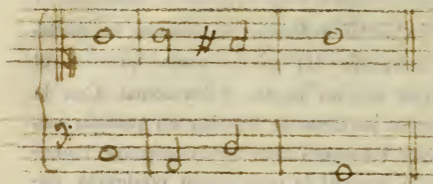
Con las cadencias se forman los *periodos musicales* del mismo modo que en el discurso con los puntos y las comas. Con la cadencia perfecta se termina un periodo como con un punto. Por tanto se podrá llamar *periodo musical* la modulacion contenida entre dos cadencias. Con los otros movimientos del Baxo fundamental la modulacion hace un sentido mas ó menos perfecto como se notará en otra parte.

MUDANZAS DE MODO.

La modulacion se transporta muchas veces de un Modo á otro lo cual se llama *mudar de modo*. Para hacer sensibles estas mudanzas se debe hacer cadencia perfecta en el nuevo Modo: pues llevando consigo alguna cuerda nueva, está junta con el Baxo funda-

(66.)

mental excluye el Modo antiguo y declara el nuevo. Exemplo.



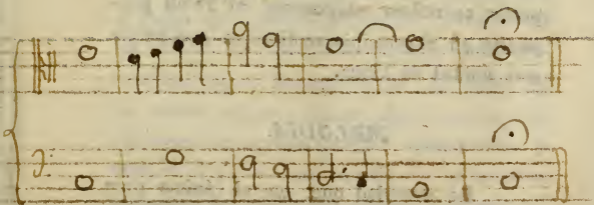
Del Modo de *C-sol-fa-ut* se pasa al de *G-sol-re-ut*; porque primero el Baxo fundamental cae en el último compas con cadencia perfecta en *G-sol-re-ut* y ademas aquel *F-fa-ut* con sostenido que no pertenece al Modo de *C-sol-fa-ut* excluye este Modo y declara el de *G-sol-re-ut* como se vé en la *Tabla* de los modos.

MOVIMIENTOS RELATIVOS.

En la Armonía simultanea se deve atender al movimiento relativo de las voces, que

(67.)

se dividen en *contrario*, *recto* y *oblicuo*. Siempre que dos voces se mueven la una hácia lo grave y la otra hácia lo agudo su movimiento relativo se llama *Contrario*. Si la voz grave se mueve hácia lo grave y la aguda hácia lo agudo el movimiento contrario se llama *Dibergente*. Siempre que la grave se mueve hácia lo agudo y la aguda hácia lo grave el movimiento contrario es *Conbergente*. Si dos voces se mueven juntamente hácia lo grave ó lo agudo su movimiento relativo es *recto*. Y si la una se mueve estando la otra quieta su movimiento es *oblicuo*. Asi en el siguiente Exemplo.



(68 .)

Desde el primer compas al segundo el movimiento de las voces es *contrario convergente*. Del segundo al tercer compas *contrario divergente*. Del tercero al cuarto *recto* y del cuarto al quinto *ablicuo*.

TEMA.

Asi como en el Discurso se toma por argumento una proposicion á la que las otras se refieren, tambien en la Música se suele tomar una breve modulacion de uno, dos ó tres compases como *sujeto* ó *Tema* al que se refiere toda la composicion; y siempre que esta esté hecha de manera que en todas sus partes se refiera claramente al *Tema* propuesto en el principio, se dirá que está hecha con unidad de Tema.

MELODIA.

La suavidad que en el ánimo produce la Música se llama *Melodía*, y en par-

ticular se llama así la sensación agradable que resulta de la modulación de una sola voz. La Melodía ó es *natural*, ó *expresiva*. La natural es el placer inseparable de las cuerdas musicales, siempre que se hace uso de ellas, según las reglas fundamentales de la Música. La expresión es la fuerza de ciertas modulaciones para excitar en el ánimo algún afecto determinado. De la pintura se puede tomar ejemplo para esta distinción de melodías. Los colores del arco iris no expresan imagen alguna, y sin embargo su unión deleita la vista. Parecido á este es el placer que resulta de la melodía natural de la cual se disfruta principalmente en la Música que se llama de *Capilla* ó hecha según el gusto del Género Diatónico. Pero si de los colores se forma una velleza, esta además del placer inseparable de la unión de los vellos colores, deleita aun más con la expresión de aquella imagen determinada; y este es el placer que resulta de la melodía expresiva de cualquiera afecto determinado.

En una palabra, una composicion hecha precisamente segun las reglas fundamentales de la Música, es un discurso á lo mas elegante pero que no mueve ni persuade; cuando por el contrario la Música expresiva es un discurso elocuente que triunfa de los ánimos de los oyentes.



VOCABULARIO.

Como en las composiciones de la Música el Autor explica las modificaciones y circunstancias de su 'Música' usando para ello de palabras que la mayor parte son en idioma Italiano, es muy oportuno explicar las significaciones de esas mismas palabras para que con el conocimiento que conviene se puedan aplicar sus efectos al tiempo de la práctica.

<i>PALABRAS.</i>	<i>SIGNIFICADOS.</i>
Agitato	Agitado ó de prisa
Anima.	Alma
Amabile.	Amable
Allegreto	Modificacion del Allegro.
Acellerando	Apresurando
Amoroso.	Amoroso
Ad libitum	Libremente
Assay	Bastante, demasiado mucho.

Alternativo	Alternativo.
Brio	Brio.
Crescendo	aerescentando , au- mentando
Confuoco	con fuego, entusiasmo
Calando	bajando rápidamente.
Conmotte	con agudeza y gracia
Cantabile	cantable
con amore	amorosamente.
Diminuendo	Disminuyendo
Decrescendo	Menguando
Delicatamente	Con delicadeza
Dolcísimo	Muy dulce
Dolce	Dulce
Da capo	Volver al principio.
Esforzato	Con esfuerzo
Ensemble	juntamente
Expresivo	Expresivo
Expresione	Con expresion.

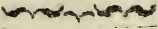
Fuoco	Fuego
Finale	Final
Forte	Fuerte
Fortísimo	Fuertísimo
Forzando	con fuerza
Flautando	Flautando
Flutuando	Vacilando
Flentando	Vacilando.
Gracioso	Gracioso
Grave	Grave.
Henmarcato	Señalado.
Intermezzo	Intermedio, inmediata mente.
Lentando	Aflojando
Legatísimo	Muy ligado
Languendo	Con languidez
Lento	Lentamente
Loco	Lugar.

Mezza voce	Media voz
Molto	Mucho
Morendo	Muriendo
Moderato	Moderado
Mezzo	Medio
Montagnarde	Aspero
Mayori	Mayor
Minori	Menor
Ma,	Pero
Maestoso	Magestuoso
Mancando	Falcando.
Perdendosi	Desfalcando
Piano, Pianísimo . . .	Piano, Pianísimo
Piu	Mas
Pizzicato	En el Biolin quiere decir que se toque á golpe y no con el Arco.
Rinforzando	arreciando ó refor- zando
Retardendo	Deteniéndose
Ralentando	Alojande

Recitato	Recitado
Risoluto	Resuelto.
Soto voce	Voz baja
Smorzando	Apagando matando
Sostenuto	Sostenido, mantenido
Scherso	Burlesco
Spirito	Con espíritu
Segue	Seguidamente
Segno	Signo
Streto	Extreñido, apretado
Stacato	Picado con separacion
Tropo	Demasiado, ó mucho .
Tenuto	Tenido
Tuto	Todo
Tempo	Tiempo
Tremolante	Tembloroso
Tuti	Todos
Tosto	Presto.
Vivace	Vivamente
Volti Subito	Dar vuelta repenti namente.

(76.)

Hay otras muchas palabras como mordentes, trinos aleados &c. &c. que se omiten, unos por ser muy conocidos y trillados y otros porque siendo arbitrarios no tienen término. Ellos proceden de las infinitas ideas con que son hechas las composiciones, cuyos autores, á proporcion de los afectos que quieren mover, explican á su modo la Prosodia, Sintaxis y Ortografía de sus obras para que los prácticos, manejando con arte y destreza estos primores, le den á la Música todo el sentido, gracia y expresion que demanda el objeto á que se dirige.



COMPASES.

MOVIMIENTOS.

		1	2	4	8	16	32	64	128	
Perfectos	C.	○	○	●	●	●	●	●	●	4
	C	○	○	●	●	●	●	●	●	2
	2 4	○	○	●	●	●	●	●	●	2
Imperfectos	3 2	○	●	●	●	●	●	●	●	3
	3 4	○	●	●	●	●	●	●	●	3
	3 8	○	●	●	●	●	●	●	●	3
	6 2	○	●	●	●	●	●	●	●	2
Compuestos	6 4	○	●	●	●	●	●	●	●	2
	6 8	○	●	●	●	●	●	●	●	2
	12 2	○	●	●	●	●	●	●	●	4
	12 4	○	●	●	●	●	●	●	●	4
	12 8	○	●	●	●	●	●	●	●	4
	9 2	○	●	●	●	●	●	●	●	3
Imperfectos dobles.	9 4	○	●	●	●	●	●	●	●	3
	9 9	○	●	●	●	●	●	●	●	3
	9 9	○	●	●	●	●	●	●	●	3

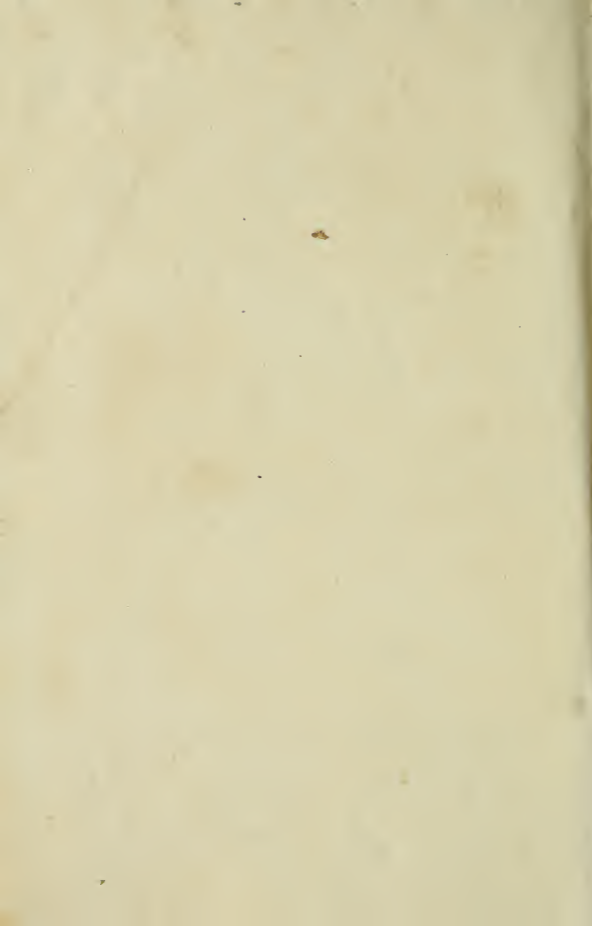


Factor

Factor

TABLA DE LOS MODOS.

H			P.
	C. do re mi fa sol la si do	D. {	re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b
	G. sol la si do re mi fa [#] sol	{	do re mi fa sol la si do
	D. re mi fa [#] sol la si do [#] re	A. {	la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b
	A. la si do [#] re mi fa [#] sol [#] la	{	sol la si do re mi fa [#] sol
	E. mi fa [#] sol [#] la si do [#] re [#] mi	E. {	mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b
L	B. si do [#] re [#] mi fa [#] sol [#] la [#] si	{	re mi fa [#] sol la si do [#] re
	F. {	B. {	si ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b
	fa [#] sol [#] la [#] si do [#] re [#] mi [#] fa [#]	{	la si do [#] re mi fa [#] sol [#] la
	sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa sol	F. {	fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa ^b
	C. {	{	mi fa [#] sol [#] la si do [#] re [#] mi
	do [#] re [#] mi [#] fa [#] sol [#] la [#] si [#] do [#]	C. {	do ^b re ^b mi ^b fa ^b sol ^b la ^b si ^b do ^b
	re ^b mi ^b fa sol ^b la ^b si ^b do re	{	si do [#] re [#] mi fa [#] sol [#] la [#] si
	G. {	G. {	sol ^b la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa sol
	sol [#] la [#] si [#] do [#] re [#] mi [#] fa [#] sol [#]	{	fa [#] sol [#] la [#] si do [#] re [#] mi [#] fa [#]
	la ^b si ^b do re ^b mi ^b fa sol la	D. re ^b mi ^b fa sol ^b la ^b si ^b do re ^b	
	D. {	A. la ^b si ^b do ^b re ^b mi ^b fa sol la ^b	
	re [#] mi [#] fa [#] sol [#] la [#] si [#] do [#] re [#]	E. mi ^b fa sol la ^b si ^b do re mi ^b	
	mi ^b fa sol la ^b si ^b do re mi	B. si ^b do re mi ^b fa sol la si ^b	
	A. {	F. fa sol la si ^b do re mi fa	
	la [#] si [#] do [#] re [#] mi [#] fa [#] sol [#] la [#]	C. do re mi fa sol la si do	
	si ^b do re mi ^b fa sol la si		
	E. {		
	mi [#] fa [#] sol [#] la [#] si [#] do [#] re [#] mi [#]		
	fa sol la si ^b do re mi fa		
S	B. {		
	si [#] do [#] re [#] mi [#] fa [#] sol [#] la [#] si [#]		
	do re mi fa sol la si do		



Coll. 5/12/93
ESF, 76 P.
2 fold. tables
245/ PRBYM

